

Mündlichkeit, Performanz und Autorschaft in der Spoken Word-Szene

Corina Caduff

Abstract

Mündliche Literatur macht im deutschsprachigen Raum seit den 1990er Jahren Karriere, die allgemeine Eventisierung von Kulturanlässen hat unzählige Formate von Spoken Word-Literatur hervorgebracht. In der Schweiz trägt insbesondere das mehrsprachige Autorenkollektiv «Bern ist überall» zur Verbreitung und Akzeptanz von Mündlichkeit und Mundartliteratur bei. Spoken Word-Literatur vollzieht sich in doppelter Autorschaft: schriftlich (der Autor als Schreiber) und mündlich (der Autor als leibhafter Performer). Am Beispiel von Nora Gomringer (geb. 1980) und Pedro Lenz (geb. 1965) wird gezeigt, wie sich Sprachperformance ereignet und wie dem Text, der zur Performance vorgesehen ist, Merkmale der Mündlichkeit buchstäblich eingeschrieben sind.

Schlüsselwörter

Spoken Word; Autorschaft; Mündlichkeit und Literatur; Poetik der Mundart; Poetry Slam; konzeptionelle Mündlichkeit; Nora Gomringer; Pedro Lenz

⇒ Titre, chapeau et mots-clés en français à la fin de l'article

Autorin

Corina Caduff, Prof. Dr., Zürcher Hochschule der Künste, Toni-Areal, Pfingstweidstr. 96, Postfach, CH-8031 Zürich, corina.caduff@zhdk.ch

Mündlichkeit, Performanz und Autorschaft in der Spoken Word-Szene

Corina Caduff

Die anhaltende Eventisierung des Literaturbetriebs bringt seit Jahren immer wieder neue Formate hervor, Literaturvermittlerinnen und -vermittler sind ständig auf der Suche nach Orten, an denen Literatur auch noch zugänglich gemacht werden könnte. Jährliche Festivals wie *lit.COLOGNE* oder *Leipzig liest*, an denen innert weniger Tage Hunderte von Lesungen über die Bühne gehen, präsentieren Literatur nicht nur an traditionellen Leseorten, sondern sie bringen sie auch in Krankenhäuser, Juristen-Kanzleien und Privaträume. Das Literaturhaus Basel lädt junge Autorinnen und Autoren zur Lesung ins WG-Zimmer ein, und Literatur im Schwimmbad scheint mittlerweile fast so gängig wie Literatur im Schulzimmer.

Diese neue Vermittlung von Literatur ist ausserordentlich stark auf Mündlichkeit und körperliche Anwesenheit des Autors ausgerichtet: Es gilt die Person zu sehen und zu hören. Das Netzwerk *literaturhaus.net*, ein Zusammenschluss von 14 Literaturhäusern aus der Schweiz, Österreich und Deutschland, erklärt die „Rückübertragung von Literatur in das gesprochene Wort“¹ als zentrales programmatisches Anliegen, und tatsächlich scheint dies überall zu fruchten: Das Literaturhaus Basel etwa bietet für Schülerinnen und Schüler Schreib-Workshops mit Slam-Poeten und Rappern an, literarische Wettbewerbe mit Open Mics sind nach wie vor begehrt, und das 15köpfige mehrsprachige Autorenkollektiv *Bern ist überall* tourt seit 2003 mit immer neuen Dialektprogrammen ungebrochen landauf, landab.

Zudem nehmen Autorinnen und Autoren dieser Szene seit kurzem auch vermehrt am traditionellen Klagenfurter *Bachmannpreis* teil, dem mehrtägigen, jeweils live von 3sat übertragenen jährlichen Wettlesen von über einem Dutzend Schriftstellerinnen und Schriftstellern (z.B. Michael Fehr 2014, Nora Gomringer und Jürg Halter 2015).

Flankiert werden die verschiedenen Spoken-Word-Anlässe von einem Buchmarkt, der sich zunehmend ebenfalls an der neuen Mündlichkeit ausrichtet: CDs, Dialektbücher sowie E-Books mit Audiofiles und Visu- als erobern das Terrain.²

So wird die Spoken Word-Welt heute vom klassischen Literaturbetrieb marktgängig gemacht, was jedoch nicht darüber hinweg täuscht, dass die „Rückübertragung in das gesprochene Wort“ lediglich eine betriebliche Reaktion auf die Ausbreitung dieser Welt und keineswegs eine ursprüngliche eigene Initiative des Literaturbetriebs darstellt. Ihren Ursprung hat die Spoken Poetry in den USA mit den Vorreitern der Beat Generation (William S. Burroughs, Allen Ginsberg). In den 1980er und 1990er Jahren bildete sich die eigentliche Spoken Poetry als politische Bewegung von marginalisierten Gesellschaftsgruppen heraus, die zuvor kein Sprachrohr in den etablierten Künsten hatten: „Die Mündlichkeit dieser Multikulturalität bildete den Humus der amerikanischen Unterhaltungsindustrie, aber gleichzeitig auch ihrer Gegenkulturen: Die Hobos und Hippies, die Renegaten und Rapper, die Beatniks und Black Communities, sie alle haben auf ihre Weise die Mündlichkeit mit kultureller Dissidenz und politischen Themen zu füllen gewußt.“³

Zudem ist die US-amerikanische Herausbildung von Spoken Word-Literatur auch im Rahmen der langen, ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Tradition von Stand-up comedy in den anglophonen Ländern zu sehen. Die eigenständige mündliche Performancekultur hat in den letzten Jahrzehnten verschiedene Medienkarrieren durchlaufen (Radio, Fernsehen, Youtube-Kanäle). Ab Mitte der 1990er Jahre entstanden auch in deutschsprachigen Städten mehr und mehr Off-Orte, die den Spoken Poetry-Impuls aus den USA aufnahmen und eigene, von Mündlichkeit und Live-Charakter geprägte Szenen ausbildeten. In diesem Kontext kam die Wettbewerbskultur des Poetry Slam auf. Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte entwickelte sich dann die heutige vielfältige Szene von literarischen Publikumsveranstaltungen, die sich von der klassischen Autorenlesung abheben (Open Mic, Erzählcafés, Lesebühnen).

¹ <http://www.literaturhaus.net/projekte/preis/>

² Hierbei zu nennen sind insbesondere der Cosmos-Verlag (Muri) mit seinem Schwerpunkt Mundartliteratur; der 1998 gegründete Verlag *Der gesunde Menschenversand* (Luzern), der von Anbeginn an auf Schweizer Spoken Word-Autoren ausgerichtet war; oder der junge Dresdner Verlag *Voland & Quist* (seit 2004), der auf junge deutsche und osteuropäische „Livelliteratur“ spezialisiert ist.

³ Preckwitz, B. (2005). *Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik*. Wien 2005 (S. 82f.).

Alles in allem weist die aktuelle Karriere von Spoken Word-Literatur auf einen kulturellen Mangel an artifizieller Mündlichkeit hin, der durch diese Karriere zugleich offenbart und bearbeitet wird.

Doppelte Autorschaft

Die aktuelle Karriere von Spoken Word-Literatur führt zu einer Hybrid-Situation: Wollen wir das Buch einer Autorin lesen, oder nicht lieber eine Performance von ihr besuchen? Bevorzugen wir die stille Lektüre zu Hause oder die Text-Performance im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung? Entscheiden wir uns für das Buch oder für die Bühne, für Schriftlichkeit oder Mündlichkeit?

Keine Frage: Die Bühnenperformance eines Autors gilt als weniger anstrengend als das stille Lesen, als attraktiver, wohl auch über weite Strecken als unterhaltsamer. Durch die stimmliche Verlautbarung vermittelt sich der Text kognitiv und sinnlich. Die Frage, ob das stille Lesen „besser“ sei als das Vorgelesen-bekommen, ob der intellektuelle Gewinn durch die körperliche Performance und der dadurch entstehenden Sinnlichkeit verstärkt oder geschwächt werde, kann kaum generell beantwortet werden. Die Beurteilung hängt von verschiedenen Faktoren ab: von der Tagesverfassung des Rezipienten, von der Qualität des Textes, von der Qualität der Performance. Im Gegensatz zum Text ist der performende Körper des Akteurs, der Akteurin ein vorübergehender (Kunst-)Wert: Er existiert lediglich temporär während der Performance und ist somit flüchtig, im Gegensatz zum Text, der ein „festes Kunstwerk“ darstellt.

Im Rahmen des Literaturbetriebs erscheint der Autor als ein Produzent von Schrift, welche als Buch oder gedruckter Text losgelöst von seiner Person funktioniert, denn im Text haben wir es mit einem Erzähler und nicht mit der empirischen Autorperson zu tun. Am Schreibtisch ist gerade das Auseinanderdriften von Autor und Erzähler eine treibende Kraft, genau diese Kluft macht die Spannung beim Schreiben aus: Der Autor entwirft eine Erzählerfigur, die nicht er selbst ist. Bei der klassischen Autorenlesung allerdings rücken Erzähler und Autor wieder näher zusammen, wenn der Autor mündlich reproduziert, was er zuvor geschrieben hat, weil sich Autor und Erzähler dabei in der Stimme des Vorlesers wieder vermischen. Bei der Spoken Word-Literatur verstärkt sich dies tendenziell, da hier der Autor seinen eigenen Text nicht einfach nur ruhig vorliest, sondern diesen als Performer von sich gibt. Performance ist immer zugleich „Ausführung, Aufführung, Durchführung, Inszenieren, kommunikative Handlung, Leistung, Wirksamkeit“.⁴ Dabei gestaltet der Autor den Text stimmlich in allen verfügbaren Modi aus (Rhythmus, Klangstärke, Intonation, Geschwindigkeit) und betätigt sich dabei als sein eigener Interpret. Er vollzieht also eine doppelte Autorschaft, nämlich eine schriftliche (der Autor als Schreiber) und eine mündliche (der Autor als Performer).

Performance: Nora Gomringer und Pedro Lenz

Der Siegertext des Bachmannpreises 2015 – *Recherche* von Nora Gomringer (geb. 1980) – ist ein auf das mediale TV-Ereignis hin abgefasster Text, dem wesentliche performative Elemente eingeschrieben sind, welche in der perfekt einstudierten Präsentation sehr gut zum Tragen kamen. Protagonistin von *Recherche* ist die Autorin Nora Bossong (eine Reminiszenz an die real existierende Schriftstellerin Nora Bossong). Diese recherchiert in einem Wohnhaus, in dem ein 13-jähriger Junge aus dem 5. Stock vom Balkon gestürzt ist: Sie geht von Haustür zu Haustür und führt Interviews mit den Bewohnerinnen und Bewohnern, da sie über das tödliche Ereignis ein Buch schreiben möchte. Der 16-seitige bzw. 26-minütige Text besteht aus einem Geflecht von Stimmen: Die recherchierende Autorin Bossong und die verschiedenen Hausbewohner sprechen in direkter Rede miteinander, oder sie führen innere Monologe über die Geschehnisse. Alle paar Zeilen ereignet sich ein Rede- bzw. Perspektivenwechsel, im schriftlichen Text markiert durch eine Leerzeile, jedoch ohne dass die jeweils sprechende Figur wie in einem Theatertext namentlich angegeben wäre. So rennt man als Leserin dem Text buchstäblich hinterher, indem man bei einem Redewechsel einen Moment braucht um zu verstehen, wer nun spricht. Allein diese Raffinesse trägt wesentlich zur massgeblichen Atemlosigkeit, Geschwindigkeit und Spannung bei – in der Performance nicht weniger als bei der stillen Textlektüre.⁵

⁴ Calero Valera, A.R., Jirku, B.E. (Hrsg.) (2013). *Literatur als Performance. Literaturwissenschaftliche Studien zum Thema Performance* (S. 8). Würzburg: Königshausen & Neumann.

⁵ Nora Gomringer: *Recherche* (2015): <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2716228/>
Video der Lesung: Bachmannpreis, 3sat, 2.7.2015, <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2709007/>



Videosequenz: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2709007/> > gehe auf ‚Lesung‘

Die Lyrikerin und Essayistin Nora Gomringer war nach 2000 längere Zeit in der Poetry-Slam-Szene aktiv und verfügt dementsprechend über eine langjährige Auftrittserfahrung. Diese manifestiert sich im Klagenfurter Auftritt in einer glanzvollen Präsentation, bei der man Gomringer für eine professionelle Schauspieler*in halten könnte: Sie sitzt, wie in Klagenfurt üblich, bei der Lesung an einem kleinen Tischchen und gibt die Dialoge zwischen den verschiedenen Figuren und deren unterschiedliche Sprechweisen mit einstudierten Nuancen dynamisch wieder: Sie spielt deren Affekte stimmlich mit und unterstützt dies durch eine lebhafteste Gestik, wobei sie auch schon mal kommentierend die Augen nach oben verdreht. Momente der Abwendung oder Zuwendung zwischen den Figuren unterstreicht sie durch entsprechende Bewegungen des Oberkörpers. Insgesamt strukturiert sie den Text durch eine differenzierte, expressive Stimmführung und Körpersprache. Der Performance inhaltlich zu Gute kommt dabei die Tatsache, dass der Text um ein ernsthaftes Thema kreist – Tod eines Minderjährigen wegen Homosexualität – und dass er voller literaturgeschichtlicher Zitate und Anspielungen ist, die sich in ihm produktiv entfalten.

Im Vergleich zu Gomringer praktiziert Pedro Lenz, der erfolgreichste Schweizer Sprachperformer, eine zurückhaltendere Art des Auftritts, die nicht wie bei Gomringer den Gedanken an Schauspiel aufkommen lässt. Das Lenz'sche Repertoire an Gesten und Stimmmodulation ist wenig ausgreifend und gerade in der entsprechenden Reduktion wirksam.



Videosequenz: <https://www.youtube.com/watch?v=ECapzIO8LBQ>

Bei der Geschichte *Das andere Modau* handelt es sich um ein Arzt-Patienten-Gespräch. Der Ich-Erzähler geht für eine Routineuntersuchung in eine Arztpraxis und wird dort einem Allgemeinpraktiker zugewiesen, „eine

vu somene Land“, mit einem Namen, „wo ke normale Mönsch / im Chopf cha bhaute.“⁶ Im Weiteren wird eine Reihe von fremdenfeindlichen Vorannahmen des Patienten systematisch relativiert: Der Arzt mit dem armenischen Namen hat nicht in Armenien studiert, sondern in Basel und London; er ist nicht in Armenien aufgewachsen, sondern im Fricktal; auch sein Vater kam nicht in Armenien zur Welt, sondern in Aarau. Der Bericht kreist um das Symptom des fremden Namens und entblösst, warm eingebettet in eine Serie von Pointen, ein Vorurteil nach dem anderen.

Der performative Stil von Pedro Lenz konzentriert sich auf die stimmliche Intonation der Dialektrede; unterstützende Gesten praktiziert er kaum. Die Dialektrede ist dabei keineswegs als Abbild von Alltagssprache zu verstehen, sondern „in jedem Fall als Improvisation, als Neuschöpfung und als Kunstsprache“ (Pedro Lenz).⁷ Umso wichtiger ist es, auch durch die Performance gezielte Setzungen vorzunehmen.

Grundsätzlich besteht die performative Leistung in der stimmlich-sprachlichen Ausgestaltung folgender Elemente:

- Dynamisierung des Satzrhythmus' (Beschleunigung, Verlangsamung)
- Differenzierung der stimmlichen Tonhöhe (etwa eine tiefere Stimme für Einschübe, um auch komplexere Satzgefüge eingängig zu gestalten)
- Variierung der stimmlichen Tonlagen, um verschiedene Figurenreden voneinander abzugrenzen
- dramaturgischer Einsatz von Pausen
- gezielte Adressierung des Publikums durch Blickkontakt

Das zentrale gestalterische Element ist dabei die Stimmführung.⁸ Manche Autoren lernen ihre Texte auswendig – par coeur, by heart (Christian Uetz) –, andere verwenden individuelle Notationssysteme, mit denen sie Verläufe von Tonhöhen, Rhythmuswechseln und Pausen festhalten. Dementsprechend haben die Vorlagen oft den Charakter von Partituren: Sie enthalten den Text und die Notationen für die stimmlich-sprachliche Verlautbarung.

Mündlichkeit im Text

Die Texte und Auftritte von Nora Gomringer und Pedro Lenz machen gleichermassen deutlich, dass die Performance eines Textes nicht sekundär ist im Sinne eines Aktes, der der Schrift nachfolgt. Vielmehr geht das Wissen um die Performance im Sinne einer Antizipation bereits in die Schrift ein, indem diese die ihr nachfolgende mündliche Verlautbarung materiell in sich aufnimmt: in Form der Syntax, des Rhythmus', der Erzählsituation etc. Hierfür wurden Ausdrücke wie „konzeptionelle Mündlichkeit“ (Hartmut Günther, 2009⁹) oder „fingierte Mündlichkeit“ (Paul Goetsch, 1985¹⁰) geprägt, womit schriftliche Versprachlichungsstrategien angesprochen sind, die mit Mündlichkeit assoziiert werden, wie beispielsweise:

- Bevorzugung von mündlichen Kommunikationssituationen als zentrale Erzählanlage (die Gespräche an der Wohnungstür in der *Recherche*; der Dialog im Arztzimmer im *Angere Modäu*)
- Personale Erzählperspektive (direkte Figurenreden bei Gomringer; direkte und indirekte Rede bei Pedro Lenz: «(Er het) gseit, nenei, är sig Schwizer. / ,Jä so', säg i, ,Schwizer, aber en armenische Name.' / ,Genau', seit er, ,en armenische Name.'»)
- Simulierte mündliche Stilmerkmale (Soziolekt, Dialekt)

⁶ Lenz, P. (2008). *Ds angere Modäu*. In P. Lenz, *Plötzlech hets di am Füdle* (S. 15-21, hier S. 15). Bern: Cosmos. Video Late-Night-Show Giacobbo/Müller, SRF 17.5.2009, Beginn der Lesung von Lenz in der Sendung bei: 26:30 <http://www.srf.ch/play/tv/giacobbo---mueller/video/pedro-lenz?id=of82674a-9374-4ed7-90c4-819eeof96688>,

⁷ Lenz, P. (2014). Literatur zwischen Mundart und Hochsprache. Gedanken zur Verwendung der Umgangssprache in meinem literarischen Schreiben. In S. Aeberhard, C. Battegy, S. Leuenberger (Hrsg.): *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache* (S. 177-183, hier S. 178). Zürich: Chronos.

⁸ Vgl. dazu Zumthor, P. (1988). Körper und Performanz. In: H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation* (S. 703-713). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁹ Günther, H. (2009). Gesprochene Lyrik – ein Schriftlichkeitsproblem. In W. Eins, F. Schmoe (Hrsg.), *Wie wir sprechen und schreiben* (S. 119-130). Festschrift für Helmut Glück. Wiesbaden: Harrassowitz.

¹⁰ Goetsch, P. (1985). Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 17, 1985, S. 202-218.

- Verfahren der Beschleunigung, die sich syntaktisch manifestieren (z. B. der Verzicht auf das Subjekt bei Pedro Lenz: „Gon i häre (...) / Chumen i auso ine (...) / hocket dört eine (...)“)
- Wiederholungen
- Abwesenheit von auktorial-reflektiven Passagen

So weisen schriftliche Texte, die auf eine stimmlich-sprachliche Performance im Bühnenraum ausgerichtet sind, stets Eigenschaften konzeptioneller Mündlichkeit auf, das heisst die beabsichtigte Vermittlung in diesem Raum wird ihnen eingeschrieben mittels Merkmalen, die sich bei der mündlichen Präsentation als besonders wirksam erweisen.

Viele Performancetexte kommen nie zu einer gedruckten Veröffentlichung, sondern existieren einzig als Vorlage für die Performance. In allen Fällen aber passen die Autorinnen und Autoren ihre Formulierungen der eigenen Atemtechnik, den eigenen mündlichen Strukturierungsvorlieben und Modulationsfähigkeiten an. So ist der zur Performance bestimmte Spoken Word-Text zugleich immer auch in spezifischer Art und Weise *auf die und an der Stimme des Autors ausgerichtet*, er passiert diesen Stimm-Körper und erhält durch ihn ein zweites Leben, ein klangliches, zeitlich vorübergehendes Leben, in welchem sich Sinn und Sinnlichkeit wechselseitig aufladen.

Mündlichkeit und Mundartliteratur

Die „konzeptionelle Mündlichkeit“ im Text sowie der performative Aspekt an und für sich erhalten zusätzliche Bedeutung, wenn die Performance in Mundart stattfindet. Ein Hauptplayer der Spoken Word-Szene in der Schweiz ist das Autorenkollektiv *Bern ist überall*, das 2003 von Adi Blum, Guy Krneta, Pedro Lenz und Beat Sterchi gegründet wurde und mittlerweile 15 Mitglieder aus verschiedenen schweizerischen Sprachregionen umfasst.

Eine wesentliche Leistung von *Bern ist überall* besteht darin, Mündlichkeit und Mundart in den Schweizer Literaturbetrieb eingeführt und salonfähig gemacht zu haben. Das ist radikaler, als es auf den ersten Blick scheinen mag, wurde doch dem Schweizer Dialekt noch vor gut einem Jahrzehnt die Literaturtauglichkeit klar abgesprochen.¹¹ Pedro Lenz setzt dieser Auffassung eine avancierte Poetik der Mundart entgegen, bei der er entschieden dafür plädiert, literarische Mundart nicht mit Pathos zu versehen, weder positiv (Überhöhung) noch negativ (Ablehnung).¹²

Dass Mundart bzw. Mundartliteratur eine identitätsstiftende Sprache sei, mit der man sich bewusst von Anderssprachigen abgrenze, war eine Annahme zahlreicher mundartlicher Stossrichtungen der Schweizer Literatur seit dem 18. Jahrhundert und wird im Bildungswesen von konservativer Seite politisch bis heute geltend gemacht. Es ist das grosse Verdienst von *Bern ist überall*, dass es diese Haltung explizit zurückweist: „Nous ne considérons pas le dialecte comme un critère d'identité.“ (Pedro Lenz).¹³

Entsprechend verfügt die Gruppe über eine programmatisch formulierte Sprachhaltung, die sie 2006 in Form eines Manifestes in verschiedenen Sprachen, darunter litauisch und chinesisches, publizierte, und die von sämtlichen Mitgliedern getragen wird. Aus diesem Manifest geht hervor, dass *Überall* der Name der Sprache ist, die das Kollektiv spricht: *Bern ist überall* spricht nicht Französisch oder Thurgauer Dialekt oder Schwiizertütsch oder Berner Mundart oder Romanisch, sondern *Überall*. Dieser Sprache inhärent ist die Auffassung, dass alle Sprachen der Welt gleichwertig sind:

ÜBERALL ist unsere Sprache, die uns nicht gehört. Wir haben sie uns angeeignet, um durch sie zugehörig zu werden. Es gibt keine eigenen und fremden Sprachen. Alle Sprachen sind Fremdsprachen. (...)

Wir stellen ÜBERALL den geschriebenen Sprachen gleich. Es gibt keine hohen und niederen Sprachen. In allen Sprachen ist Höhe und Tiefe. In allen Sprachen klingt die ganze Welt mit. Jede Sprache ist eine Brücke in die Welt.

¹¹ von Matt, P. (2003). SchweizerDeutsch als Literatursprache? In: B. Dittli (Hrsg.), *Gömmers MiGro? Veränderungen und Entwicklungen im heutigen SchweizerDeutsch* (S. 223-237, s. S. 224). Freiburg: Univ.-Verl.

¹² Lenz, P. (2014). Literatur zwischen Mundart und Hochsprache (Anm. 7, S. 178f.).

¹³ Zitiert nach: Ode poétique au dialecte bernois. In: *Le Temps*, 3.3.2007

Wir fordern die Gleichstellung aller Sprachen. Wir fordern die Förderung des ÜBERALL auf allen Ebenen.¹⁴



Abb. 1 Bern ist überall

Von links nach rechts: Noëlle Revaz, Christian Brantschen, Arno Camenisch, Ariane von Graffenried, Adi Blum, Antoine Jacoud, Gerhard Meister, Maru Rieben, Michael Stauffer (hinten), Michael Pfeuti (vorn), Pedro Lenz, Guy Krneta, Beat Sterchi, Laurence Boissier.

Als ein Kollektiv verschiedensprachiger Autorinnen und Autoren hat *Bern ist überall* die Möglichkeit, unterschiedliche Dialekte und Hochsprachen variantenreich zu vermischen. Damit untergräbt es jegliches wohlige Heimatgefühl des Dialektalen. Die von der Gruppe und auch von anderen Schriftstellerinnen und Schriftstellern aufgebrachte Dialektliteratur ist nun aber nicht als eine auf der Bühne praktizierte Alltagssprache zu verstehen, sondern vielmehr als eine Kunstsprache, die im Hinblick auf ihre stimmlich-sprachliche Bühnenperformance geschrieben wird. Das grundlegende politische Sprach-Statement besteht dabei in der Hybridisierung von „hohen und niederen“ Sprachen bzw. in der bestrebten Auflösung entsprechender Wertigkeiten.

Zu früheren Zeiten wurde gerne betont, dass Schweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller anders schreiben (Standarddeutsch) als sie sprechen (Dialekt).¹⁵ Angesichts der anhaltenden Karriere der Spoken Word-Literatur gilt diese Differenz weiterhin, jedoch ist sie nun ins Innere des Dialektes selbst verlegt, denn auch Dialektliteratur wird keineswegs ‚geschrieben wie man spricht‘.

Dies hat auch mit dem Fakt zu tun, dass es in der Deutschschweiz kaum verbindliche Vorgaben für das Schreiben von Dialekt gibt, da ein geschriebener Dialekt formell gar nicht existiert. Hierzulande wird zwar oft und gern über den Dialekt debattiert, bildungspolitisch wird er immer wieder aufs Neue propagiert, und in den Medien kehren Mundartwellen regelmässig wieder. Jedoch werden im Zusammenhang solcher Debatten nie Forderungen erhoben, auch auf Dialekt zu schreiben, d. h. der Schriftbereich wird nicht tangiert, dementsprechend gibt es auch keinerlei Tradition im Umgang mit Dialektschreiben und Dialektlesen. Die Jugend hat dieses Vakuum für sich entdeckt, indem sie Dialekt seit einiger Zeit in Kurznachrichten und sozialen Medien exzessiv verwendet – und sich dabei die Tatsache zu Nutze macht, dass die Schreibweisen nicht normiert und dementsprechend für alles Experimentelle offen sind. Darüber hinaus jedoch begegnet man im Alltag keinen Dialekttexten, abgesehen vielleicht von einer seltenen kurzen Dialektkolumne in einer Zeitung.

Für Mundartautorinnen und -autoren bedeutet die Absenz von normativen dialektalen Schreibvorgaben eine enorme Herausforderung. Zwar gibt es zu den verschiedenen Dialekten einzelne Regelwerke, doch diese sind im Gegensatz zum Duden kaum bekannt und nicht verbindlich, sodass Leserinnen und Leser gar nicht merken können, wenn Dialektautoren davon abweichen. Mit anderen Worten: Der Akt der (Regel-) Abweichung kann poetisch nicht gleich produktiv werden, wie das im Hochdeutschen der Fall ist, wenn ein

¹⁴ https://bernistueberall.ch/de_ch/manifest

¹⁵ Vgl. dazu Michael Böhler (1992). Das Verhältnis der Deutschschweizer Autoren zur Schriftsprache. In K. Pezold (Hrsg.), *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert* (S. 309-318). Berlin: Volk und Wissen; siehe auch die weiter führende Arbeit an diesem Thema im Band *dialÄktik* (Anm. 7).

Autor gezielt von der normativen Standard-Vorgabe abweicht. Vielmehr ist jeder Mundartautor aufgefordert, seine eigenen Regeln zu entwerfen. So gibt es allein für den bestimmten männlichen Artikel „der“ drei unterschiedliche Varianten: Guy Krneta schreibt „dr“, Pedro Lenz „der“ und Martin Frank „ter“. Und jeder Autor kann die eigens aufgestellten und befolgten Regeln auch wieder über den Haufen werfen, wie etwa Guy Krneta, der für „Dienstag“ anfänglich „Tsyyschti“ schrieb und dann später aber „Zyschti“. Hinzu kommen mannigfache, immer wieder neu zu treffende Entscheidungen bezüglich Zeitformen und Satzstellungen – schreibt man z. B. „hani“ oder „han i“ (habe ich)? „Hetermi“ oder „Het er mi“ (hat er mich)? Bereits an diesen wenigen Beispielen wird deutlich: Dialekt in den Literaturbetrieb einzuführen und ihn im regelfreien Raum jahrelang zu behaupten, ist schwieriger und mutiger, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn Dialektliteratur ist eine Kunstsprache, die es im Alltag nicht gibt. Heute wird sie geschrieben, um ausgesprochen zu werden.

Die Lektüre von Dialektliteratur

Die neue Konjunktur von gedruckter Dialektliteratur stellt nicht nur die Autorinnen und Autoren, sondern auch die Leserinnen und Leser vor grosse Herausforderungen. Das Eigentümliche beim Lesen eines Dialektromans liegt darin, dass Intim- und Fremderfahrung aufeinanderprallen: Die Schrift erscheint fremd, man erkennt beim Lesen auf den ersten Blick kaum die Wörter, sondern wird zurückgeworfen auf das langsame buchstabierende Lesen, bei dem sich jedes Wort durch eine innere Stimmgebung zu einem Klang formt, bis man dessen Bedeutung schliesslich erkennt. So buchstabiert man sich – wie Kinder, die lesen lernen und mit dem Schriftbild noch nicht vertraut sind – die Bedeutung zusammen, etwa bei der Lektüre von Guy Krnetas Dialektroman *Unger üs* (2014):

U dass mir üs überhoupt chönni vorschteue, mit wäm mr's de da auefaus würde z tüe ha, wöu är üs e chlynen Yblick gä i üses Familiegrab. Zu däm Zwäck heig'r e Diavortrag vorbereitet. Är bitt itz eis vo den Änku-ching d Schtoren abezla. Un es angers söu bitte ds Liecht ablösche.¹⁶

Man muss also den Wortklang sinnlich nachstellen, um zu verstehen. Dabei fungiert der eigene Körper als notwendiger innerer Resonanzraum für das Verstehen. Man könnte auch sagen: Beim Lesenlernen in der Schule wird das Körperliche aus der Sprache vertrieben. Das merkt man daran, dass das eingeschliffene Standarddeutsch-Lesen ein rein kognitiver Vorgang ist. Lesen wir jedoch Dialekt, der gemeinhin nur mündlich existiert, so ziehen wir, wie einst als Lesen lernendes Kind, die Spur des Akustischen nach, die die Schrift in sich trägt – sei es durch eine innere Stimmgebung oder durch ein äusseres lautes Aussprechen. In jedem Fall vollzieht sich dabei gerade beim Modus der stillen Lektüre eine Spürung der Stimme, und zwar exakt an der Schnittstelle von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, – eine Schnittstelle, die durch die Dialektliteratur erst hervorgebracht wird.

Résumé

Schreiben Autorinnen und Autoren Texte, welche zur Performance bestimmt sind, so findet die geplante mündliche Verlautbarung einerseits mittels bestimmter mündlicher Stilmerkmale (Syntax, Rhythmus) sowie andererseits auch mittels bestimmter erzähltechnischer Setzungen (direkte Figurenreden, dialogische Erzählanlagen) Eingang in den schriftlichen Text. Damit nimmt dieser die performative Dimension materiell in sich auf, wobei er sich an der stimmlich-körperlichen Disposition des Performer-Autors orientiert. Handelt es sich um einen Dialekttext, so steht dem Autor zusätzlich ein Gestaltungsraum für die jeweilige Schreibweise offen, da es keine entsprechenden normativen Vorgaben gibt – eine Herausforderung, die gerade auch das Lesen von Dialektliteratur betrifft, welches bislang noch kaum thematisiert wird.

¹⁶ Ausschnitt aus: Krneta, G. (2014). *Unger üs* (S. 22). Luzern: Der gesunde Menschenversand.

Autorin

Corina Caduff, geb. 1965, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin an der Zürcher Hochschule der Künste. Arbeitsschwerpunkte: Artistic Research; Gegenwartsliteratur; Verhältnis der Künste; Tod.

Jüngste Publikationen: Intercultural Questionnaire about Death and Dying / Interkultureller Fragebogen zu Tod und Sterben (Webpublikation 2015); Szenen des Todes (Basel 2013).

<http://corinacaduff.zhdk.ch/>

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 1/2016 von leseforum.ch veröffentlicht.

Oralité, performance et paternité littéraire sur la scène de la littérature orale

Corina Caduff

Chapeau

Depuis les années 1990, la littérature orale a fait sa place dans le monde germanophone. La transformation générale des manifestations culturelles en événements a engendré de multiples formes de littérature orale (spoken word). En Suisse, c'est notamment le collectif d'auteurs « Bern ist überall » qui diffuse et promeut l'oralité et la littérature en dialecte. Dans ce domaine, la paternité littéraire prend deux formes : écrite (l'auteur en tant qu'écrivain) et orale (l'auteur en tant que performer en chair et en os). En s'appuyant sur les exemples de Nora Gomringer (née en 1980) et Pedro Lenz (né en 1965), l'article montre comment se déroule une performance langagière et comment le texte conçu à cette fin est littéralement marqué des caractéristiques de l'oralité.

Mots-clés

spoken word, littérature orale, paternité littéraire, oralité et littérature, poétique du dialecte, slam, oralité conceptionnelle, Nora Gomringer, Pedro Lenz

Cet article a été publié dans le numéro 1/2016 de forumlecture.ch